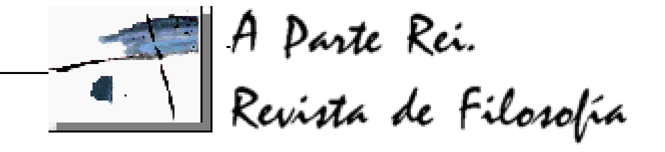
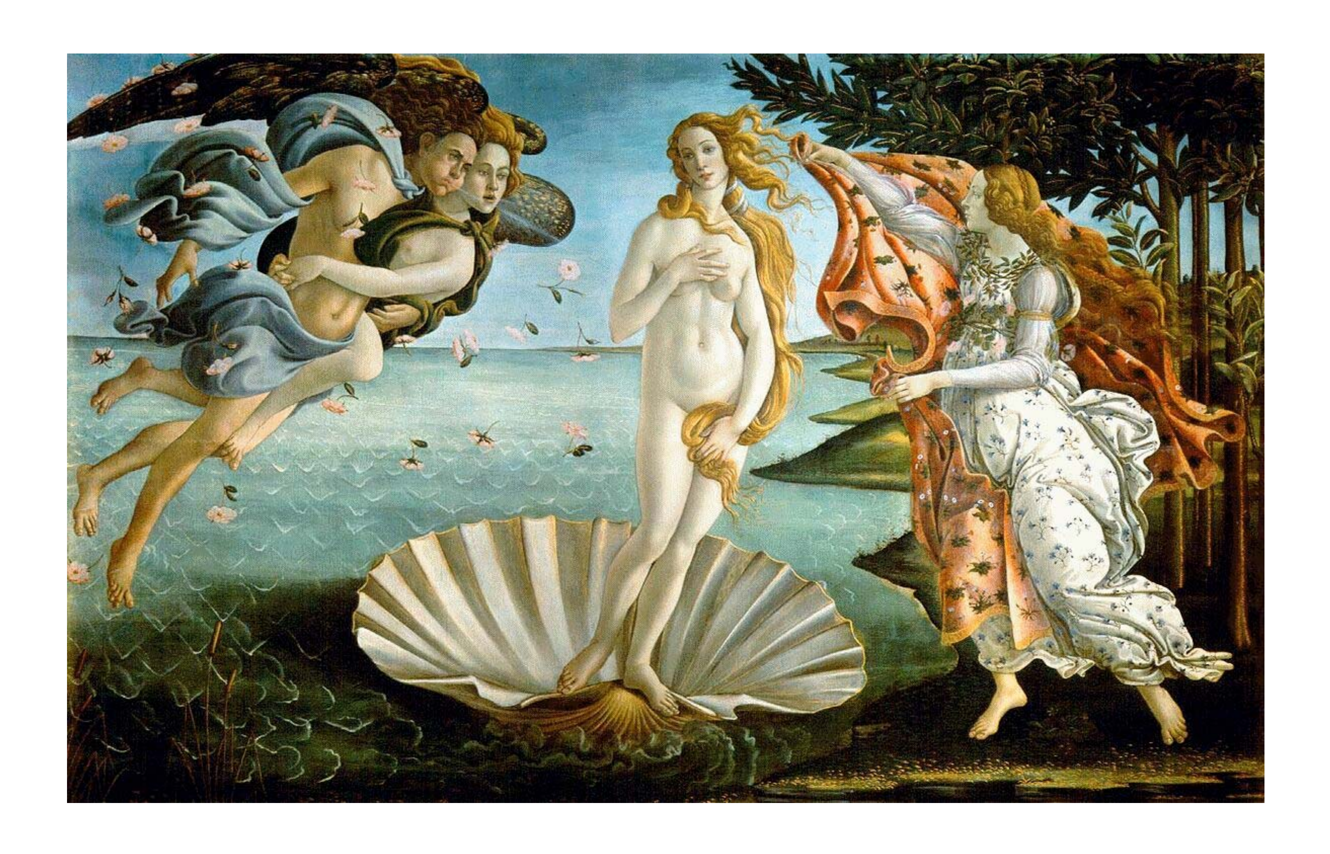


"Nacimiento de Venus" de Sandro Botticelli como apostasía. (Metamorfosis de la "Anunciación" de Fra Angélico).

Hector Solsona Quilis.

"Lo que los doctos pueden leer con su inteligencia en los libros, lo ven los ignorantes con sus ojos en los cuadros"
San Gregorio Magno.
Carta dirigida a Sereno, obispo de Marsella.



"Nadie es más grande en el universo que la Diosa Triple"
Robert Graves.
La Diosa Blanca.

1. Introducción.

Como el cielo estrellado sobre nuestras cabezas que tanta admiración, reverencia y respeto nos causa, el arte contiene, también, sus galaxias, estrellas y constelaciones que de una forma u otra nos interpelan enigmáticamente. Uno de esos enigmas es el cuadro de Sandro Botticelli titulado “Nacimiento de Venus”. Enigmático porque es la aparición súbita, casi surrealista para su época y contexto, de una desnudez femenina que cautiva, incluso puede perturbar, a un contemplador poco preparado para la mostración súbita de una verdad no formulada en lenguaje proposicional.

Mucho se ha escrito, investigado y especulado sobre los famosos cuadros de temática pagana que pintó Botticelli. No seré yo el que venga a desautorizar las típicas lecturas que se nos presentan en las historias del arte que remiten a autores tan consagrados y significativos como Gombrich o Panovsky. En cambio, sí puedo ofrecer una lectura o interpretación del cuadro en el mismo sentido en que leí el “Guernica” de Picasso como una adoración de los reyes o los pastores[1]. En el caso de Botticelli se puede hacer una lectura del “Nacimiento” como siendo una “Anunciación”. Sin duda esta lectura, como aquella, vuelve a ser escandalosa desde el punto de vista experto, pero a mí, simple aficionado, no deja de sorprenderme esta obra alegórica cargada de símbolos que de alguna manera hay que descifrar. Y no dejan de sorprenderme, también, estas extrañas formulaciones artísticas que remiten muy veladamente unas a otras como tergiversación y crítica de contenidos por medio de permanencias estructurales y compositivas, metamorfosis de contenidos y cambios de significado. Y un poco más allá, las sorprendentes afirmaciones y negaciones simbólicas que metafísica y teológicamente encierran.

El universo artístico esta repleto de historias contadas en imágenes, de continuidades y rupturas. Una pintura puede ser, como en la corriente del inconsciente, la continuación de otra, y contar a su manera una historia que nosotros podemos descubrir. También puede ser el producto de una reflexión metafísica o teológica del autor. En el caso que nos ocupa podemos reconstruir una historia: la de una metamorfosis pictórica, casi al estilo de Ovidio, que implica un castigo, una restitución o una liberación.

En lo que sigue expondré algunas precisiones críticas de carácter metodológico que sirvan para justificar la interpretación del cuadro; seguidamente estableceré una comparación entre las composiciones de la “Anunciación” de Fra Angélico y el “Nacimiento de Venus” de Botticelli que pongan de manifiesto la metamorfosis o transmutación lógica de la primera en la segunda; a continuación realizaré una interpretación del mito griego del nacimiento de Afrodita que es fuente de inspiración para la pintura seguido del análisis simbólico y estructural del “Nacimiento” que pondrá de manifiesto la ambigüedad del mismo; por último realizaré una síntesis de lo expuesto como propuesta de interpretación final. El lector puede elegir por dónde empezar. De todos modos, lo que en el fondo sea o signifique el “Nacimiento de Venus” de Botticelli queda abierto a la experiencia y juicio del lector o contemplador.

Antes de empezar mi elucubración una última matización sobre el adecuado punto de vista para entender lo que sigue: desde el punto de vista emic (interno) Colón descubrió el paso por el Poniente a Catay o las Indias, pero desde el punto de vista etic (externo) lo que descubrió fue America; del mismo modo, desde cierto punto de

[1] A Parte Rei. http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/guernica.pdf; allí venía a decir aproximadamente que Picasso, de un modo bastante ingenioso, denunció que los cruzados del nacional-catolicismo bombardearon el portal de Belén y a la Sagrada Familia en él.

vista, Boticcelli pintó el "Nacimiento de Venus" pero desde otro punto de vista, lo que pintó, tal vez, fuese otra cosa…

2. Precisiones metodológicas: la mirada del bosquimano.

En su obra "Estudios de iconología" Edwin Panofsky establece los pasos[2] que debe seguir el intérprete de una obra de arte para verificar la corrección de la interpretación. La interpretación correcta de una obra de arte pasa por la descripción correcta del nivel pre-iconográfico y del análisis iconográfico correcto del tema, sentadas estas bases se puede acceder a la interpretación iconográfica, cuyo objeto es el significado intrínseco o simbólico de la obra. Para esto último se requiere el concurso de lo que Panofsky llama intuición sintética[3] sobre la que el autor advierte su

[2] En su obra "Estudios sobre iconología" Edwin Panofsky establece los niveles o momentos básicos que la interpretación de una obra de arte debe contener, el bagaje que se requiere para tal menester, y los controladores básicos que corresponden a cada uno de ellos para verificar la corrección de la interpretación.
En un primer momento establece lo que llama descripción pre-iconográfica consistente en la descripción de los objetos que aparecen en la obra, es decir, el contenido temático primario o natural, desglosado en fáctico y expresivo que constituyen lo que se llama el mundo de los motivos artísticos. Para tal interpretación se requiere experiencia práctica, es decir, familiaridad con los objetos y las acciones. El principio controlador de este nivel es la historia de los estilos (percatación de qué manera bajo condiciones históricas, objetos y acciones han sido expresadas por formas)
En un segundo momento, y montado sobre el primero, establece el nivel de análisis iconográfico, cuyo objeto es el contenido temático, también llamado secundario o convencional, constituye lo que es el mundo de las imágenes (que transmiten ideas abstractas mediante la personificación) , historias y alegorías (combinaciones de imágenes o símbolos). Lo que se requiere aquí es familiaridad con las fuentes literarias, con los temas y conceptos específicos. El principio controlador de la interpretación es la historia de los tipos, es decir, percatación de la manera en la cual bajo diferentes condiciones históricas temas y conceptos fueron expresados por objetos y acciones.
Por último, el nivel de interpretación iconográfica o síntesis iconográfica, su objeto es el significado intrínseco o contenido de la obra que constituye el mundo de los valores "simbólicos". Aquí lo que se requiere es intuición sintética, es decir, familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana condicionadas por la psicología personal y la "Weltanschauung". El principio controlador es la historia de los síntomas o símbolos culturales, es decir, percatación acerca de la manera en que bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos.
(Resumen del cuadro p25. *Estudios sobre iconología*. E. Panofsky. Alianza Universidad. Madrid 1977.)

[3] "La interpretación de la significación intrínseca o contenido, que trata de lo que hemos llamado valores simbólicos en vez de con imágenes, historias y alegorías, requiere algo más que el conocimiento de los temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias. Cuando queremos captar los principios básicos que subyacen en la elección y presentación de motivos, de la misma forma que la producción e interpretación de imágenes, historias y alegorías, y que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados, no podemos esperar encontrar un texto individual que cuadre con esos principios básicos, de la misma forma que San Juan (XIII, 21 y sig) corresponde a la iconografía de la última cena. Para comprender estos principios necesitamos de una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico – una facultad que no puedo describir mejor que con el desacreditado término de "intuición sintética" y que puede estar más desarrollada en un aficionado inteligente que en un erudito estudioso." Panofsky. *Estudios sobre iconología*. E. Panofsky. Alianza Universidad. Madrid 1977.) p. 23.

falta de precisión. Esta supuesta facultad permitiría captar el significado intrínseco subjetivo de la obra una vez que ha sido contrastada con el conocimiento documentado de la tradición y el contexto en el que se inserta la obra objeto de estudio. No cabe duda de que esto es muy interesante, pero da la impresión de que en el fondo, tal como reconoce Panofsky, no somos más que bosquimanos: "Nuestro bosquimano de Australia sería incapaz de reconocer el tema de La Ultima Cena; para él solo transmitiría la idea de una animada escena de banquete (…) todos somos, en realidad bosquimanos."[4].

Es esta mirada del bosquimano lo que habría que recuperar para liberar al arte de la historia del arte. Esta liberación no supone una aniquilación de la historia del arte ni una invalidación del trabajo del historiador del arte, al contrario, asume la historicidad de la obra de arte tratando de explicar por qué la obra de arte alcanza universalidad trascendiendo su limitado contexto histórico, y lo hace mediante una amplificación del marco histórico en el que el historiador del arte encuentra la explicación, irrenunciable para nosotros, de la obra de arte en cuanto tal. En el caso del "Nacimiento de Venus" la pintura ha quedado prisionera del estrecho contexto histórico del mecenazgo artístico-cultural de Lorenzo de Medici, el Magnifico. Efectivamente, se ha vuelto asfixiante, para mi gusto, ese constante comentario del "Nacimiento" que vendría a reducirlo a no ser más que una viñeta ilustrativa, casi cómica, de las teorías neoplatónicas que manejaban Marsilio Ficino, Angelo Poliziano y Pico de Mirandolla en la Academia Platónica situada en una villa de los Medici en Carregi. Paralelamente nos presentarían a Botticelli como un buen técnico en pintura sometido al encargo del burgués de turno y al asesoramiento de Ficino y Poliziano sin nada propio que aportar: Botticelli como una especie de cero a la izquierda frente al Uno plotiniano, la Belleza de Platón y el Amor de los neoplatónicos. Esta explicación es válida, pero no responde a la pregunta por la universalidad que alcanza dicha pintura en el contexto de su recuperación histórica, contexto muy alejado ya del neoplatonismo, al menos para nosotros que somos contempladores de la misma en el S.XXI. La universalidad de la obra de arte tiene que ver con la trascendencia de la misma, trascendencia que sólo se puede apreciar cuando en la contemplación de la obra el contemplador tiene que dejarle libertad para que ésta le hable a él desde siempre independientemente de la distancia histórica que separa al contemplador y a la obra.

No obstante, si algunos consideran que el "Nacimiento" incluye un complejo razonamiento neoplatónico, con sus anábasis y catábasis amorosamente espirituales, con sus polémicas sobre la Venus Celestial y la Venus Terrenal, incluso con sus veladas alusiones al bautismo y renacimiento cristiano, podemos siempre apelar al primer golpe de vista en su contemplación para purgar o desintoxicar el ojo del aparato interpretativo que lleva a mirar y a ver lo que de ninguna de las maneras aceptaría cualquier bosquimano panofskyano. En este sentido, la perspectiva etic que propongo puede completar lo que yo considero como explicación emic de los historiadores del arte.

Da la impresión de que las interpretaciones realizadas hasta el momento se han centrado excesivamente en el contexto intelectual y social, excesivamente formal, más inmediato del artista y alejado del magma primordial de las motivaciones subterráneas, inconscientes, creativas y universales de la vida cotidiana del artista en tanto que es un ser humano. También se han centrado en el problema de la relación entre texto e imagen[5]: que si es un texto de Lucrecio, de Ovidio o de Homero. No entro

[4] Panofsky. *Estudios sobre iconología*. E. Panofsky. Alianza Universidad. Madrid 1977.)p. 21.

[5] Al respecto es interesantísimo el artículo "Sobre textos clásicos y pintura: algunas observaciones" Pedro L. Cano y José Martinez Gázquez, en Métodos, Revista Electrónica de Didáctica del Latín. http://antalya.uab.es/pcano/aulatin/methodos/martinezycano2.pdf allí

en semejantes polémicas, ni siquiera en el problema de la datación de la obra[6] y del cliente[7] para el que se realizó la misma.

Releer el "Nacimiento de Venus", tal como lo voy a hacer, implica al mismo tiempo reconstruir un Botticelli hipotético, un pintor que tal vez no existió, pero que pudo pintar, a espaldas del pintor real, un "Nacimiento de Venus" que poco tiene que ver con el que se nos transmite en las interpretaciones de las historias del arte al uso. Porque una cosa es el pintor reconstruido y otra el pintor real, pintor real que no puede ser más que una cosa en sí desconocida para nosotros e incluso para sí mismo. Me sitúo para ello en una especie de lógica paraconsciente y ficcional[8], una razón poética en el sentido expuesto por Adolfo Vásquez Rocca, que quiere mostrar un texto oculto en el "Nacimiento de Venus" a partir de sus enlaces con un universo hipertextual, a la vez intrínseco y extrínseco a la obra, más allá de las intenciones y motivaciones conscientes del autor, sus consejeros y su contexto más inmediato. Intrínseco porque la alegoría del "Nacimiento" está cargada de símbolos que se remiten unos a otros determinándose mutuamente en su significado, clarificándose y a la vez oscureciéndose en la propia obra con independencia del significado objetivo (pagano) de los mismos; y extrínseca porque esos símbolos y mitos que allí aparecen tienen un significado extra-artístico propio, cultural, legado por una tradición que en su día nada sabía del cristianismo, de la recepción prehumanista (Boccaccio) y humanista (Ficino y Poliziano) de la misma. Esta mezcla y remisión entre lo neoplatónico, lo cristiano y lo pagano invita a una especie de arqueología interpretativa que extrae de los materiales propios de la obra una lectura diferente de la misma que libera su contenido del contexto histórico y circunstancial. Esta liberación del contenido profundo y más primitivo explicaría esa universalidad concreta que hace de esta obra de Botticelli un enunciado ficcional que muestra, y no refiere o representa, algo real.

De todos modos la autonomía de la obra de arte, o del universo artístico, tiene sus límites, y a pesar de su autorreferencia basada en su ficcionalidad, termina por referirse al mundo humano de cuya problemática surge la obra misma como respuesta, ese mundo en el que nos las habemos y deseamos para encontrar una respuesta con sentido, a un cuando sea absurdo, a los problemas y preguntas más universales que la existencia nos pueda plantear. La perspectiva abierta por los

establecen algo valioso, a saber, que una imagen vale más que las mil o cien mil palabras que servirían para describirla y que "cabe observar que la traslación de un texto a pintura puede ser global o masiva –primordial o esencial- y se podría hablar ya propiamente de traducción. Pero puede ser también parcial, de fragmentos ajenos al bloque principal de la obra y podríamos hablar de cita. El texto literario no se presenta puro, no se "traduce" un texto a unas imágenes exclusivamente, sino que se adereza con citas añadidas procedentes de otros textos.
Y no es eso sólo. El texto literario se manipula por omisión: se censura. Hay fragmentos que no se traducen".

[6] El "Nacimiento de Venus" aparece datado aproximadamente, las fechas que se refieren son diversas, y como tales no pueden tomarse en sentido absoluto: oscilan entre los extremos de 1478 y 1487. "*La obra pictórica completa de Botticelli"* Introducción de Carlo Bo, biografía y estudio crítico de Gabriele Mandel. Colección Clásicos del Arte. nº 15. Editorial Moguer, S.A. Barcelona 1983.

[7] Por regla general se menciona a Lorenzo el Joven, pero un inventario reciente revela que dicha obra no formaba parte de su colección. Rose-Mary y Rainer Hagen. "*Los secretos de las obras de arte*" vol.I. Taschen. p 93-97. Realmente parece que nadie sabe quién fue el cliente, si es que lo hubo. Tal vez lo pintó para sí.

[8] Al respecto sigo, en la medida en que lo entiendo, las tesis elaboradas por Adolfo Vásquez Rocca en "Lógica para consciente, Mundos Posibles y Ficciones Narrativas. La ficción como campo de proyección de la experiencia" en A Parte Rei:
http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez38.pdf

ensayos de antropología del arte de Ricardo Sanmartín[9] a la hora de aproximarnos a la comprensión del fenómeno artístico puede ayudarnos a cambiar el enfoque respecto de la comprensión de la actividad del artista en tanto que es creador. Sanmartín plantea en sus ensayos el problema de la comprensión del fenómeno artístico a partir de tres ejes: el artista en tanto que es creador inmerso en una sociedad y una cultura de la que participa plena y críticamente; la obra de arte en tanto que es la respuesta que el artista da los problemas específicos que se plantea la época; y el goce del usuario o contemplador que debe completar la obra por medio de su lectura para que se produzca el goce, planteados desde la propuesta de la obra abierta de Umberto Eco o la de Susan Langer de la incompletud[10]. Todo ello inmerso en la cultura y la tradición. En este sentido, el "Nacimiento de Venus", en tanto que es una creación requiere un mínimo de libertad para poder ejecutarse. Si Botticelli fue un artista en el sentido de ser un creador, por muy predeterminado o condicionado que estuviese por los encargos de los clientes, por muy asesorado y vigilado que estuviera por los filósofos neoplatónicos, por muchos textos clásicos que refiriesen el mito del nacimiento de Venus, no hubiese podido dar una sola pincelada si no hubiese tenido clara, al menos en su inconsciente, la exacta visión de lo que debía pintar: la traducción pictórica de una narración de la que sólo conocía, en cuanto objeto artístico al parecer, una escultura y algún que otro camafeo de la colección de los Medici.

Al respecto hay que matizar que si bien existía efectivamente el control sobre la imagen sagrada que no dejaba margen de libertad al artista para crear e inventar, tal como demuestran los contratos entre pintor y cliente incluso en el Renacimiento[11] , debemos conceder, al menos, cierta libertad para el artista florentino del quattrocento italiano, sobre todo cuando se trata de temáticas no relacionadas con temas sagrados (retablos que encargaban los burgueses para congraciarse con la Iglesia) y profanos (retratos u escenas que los burgueses encargaban para sus usos privados y/o manifestar su poder), sino con temas directamente paganos vinculados al ambiente liberal y tolerante fomentado por la Academia Platónica bajo Lorenzo de Medici, como

---

[9] "*Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de antropología del arte*" Ricardo Sanmartín. Colección estructuras y procesos. Serie Antropología. Ed. Trotta. Madrid 2005.

[10] "autorreferencia, incompletud, apertura, provocación y afirmación de algo relativamente desconocido forman un tipo de símbolo que recupera (…) el carácter creativo, nascente, poético que toda obra de arte posee" *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de antropología del arte* Ricardo Sanmartín. Colección estructuras y procesos. Serie Antropología. Ed. Trotta. Madrid 2005.p34.

[11] Juan Carmona Muela, pone como ejemplo de tal control el contrato que firmó Ferrer Bassa en 1346 para pintar el monasterio de Pedralbes en Barcelona y la queja de Venoso Gozzoli porque Piero de Medici hacía mucho tiempo que no se acercaba al taller para dar su visto bueno a la obra que para él realizaba. También pone el ejemplo del contrato que firmo Enguerrand Quarton en 1453 para pintar el retablo de la Coronación de Val de Benédictione, con claras indicaciones por parte del comitente sobre la composición del cuadro. "*Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*" Juan Carmona Muela. Ed. Istmo. Madrid 1998. p26, ss. Pero también aclara que en el Renacimiento se produce un cambio en la consideración social del artista que le permite cierta libertad que incluso les permitió, en alianza con los humanistas, reivindicar que la pintura era un arte liberal, hasta el punto de los pintores mismos empezaron a escribir tratados de pintura, como los de León Bautista Alberti, Piero della Francesca y Leonardo. Esta aclaración sobre la mayor libertad del artista ya fue remarcada por el historiador Arnold Hauser "la aparición del coleccionista y el artista que trabaja ajeno a los encargos son figuras históricamente correlativas" "*Historia social de la literatura y del arte"* Arnol Hauser. Ed. Labor/Punto Omega. Barcelona 1983.p375, cuando previamente ha clarificado la diferencia que hay entre Cosme el Viejo (constructor de iglesias), Piero de Medici (coleccionista sistemático) y Lorenzo el magnífico (exclusivamente coleccionista). Debemos suponer que Lorenzo otorgó a sus artistas que se encontraban bajo su mecenazgo, entre ellos Botticelli, cierto grado de libertad gracias a los valores que difundía en tanto hombre culto y humanista.

es el caso que nos ocupa, sobre todo cuando se desconoce el comitente o cliente del "Nacimiento". Recordemos que Botticelli sólo firmó y fechó una obra suya en toda su vida, la "Natividad Mística". Este impulso rubricante del final de su vida puede ser considerado como la reivindicación y confesión pública final de su libertad e individualidad como artista.

Sólo una mínima libertad[12] basta para que el artista, con un mínimo gesto, deje la huella de su irrenunciable autoría en la obra como crítica. Sí que existían en al época indicaciones sobre cómo se debían pintar determinadas figuras, pero cualquier poética que haya existido, por muy codificada que esté, no da jamás la indicación precisa sobre cómo pintar una obra en concreto y concreta, ese paso corresponde al creador inmerso en el proceso creativo, proceso que por lo demás se realiza de un modo inconsciente, en el límite siempre en el que se sitúa el esfuerzo creador: un esfuerzo y una tensión ética, crítica y estética del artista en la que debe definirse auténticamente como creador frente a los valores de su época y los dilemas de la vida. Al final, la obra de arte acabada, si ha de ser una verdadera obra de arte, exige el seguimiento de la ley interna que la regula, desde el principio hasta el final, en su construcción y en el cumplimiento de su totalidad como unidad orgánica y no como mero agregado de partes.

Tal como apunta Ricardo Sanmartín "Cabe combinar de ese modo el estudio de la diversidad de las obras, de los temas, de las series y de los estilos, con su integración en un autor que reúne en sí mismo, para nosotros como observadores, su reflexión sobre la tradición en la que se ha formado y su critica de la época en la que crea su propia obra"[13]. La obra en este sentido es un momento de una larga investigación que lleva a cabo el creador a lo largo de su existencia, investigación que no sólo es estética sino también vital y existencial. Desde esta perspectiva para comprender el "Nacimiento de Venus" hay que insertar a Botticelli en ese momento y comprender los problemas que se le planteaban en tanto que ser humano que ha de situarse ante los problemas universales de la existencia. Por ello sugiero que desde cierta perspectiva existe una continuidad y al mismo tiempo una ruptura narrativa entre el tema de la "Anunciación" y el "Nacimiento de Venus", pues lo que sigue narrativamente a la "Anunciación" es el "Nacimiento" del Redentor de la Humanidad, y no el de una diosa pagana. No sólo porque de manera natural lo primero es apercibirse de que tras un momento de intenso placer sexual puede producirse, o no, la concepción y el consiguiente embarazo que lleva al parto, sino también porque en aquella época, la de Botticelli, se consuma la ruptura con el mundo medieval, ruptura de la que podemos tomar como símbolo artístico la famosa obra en tanto que para su elaboración, Botticelli, tuvo que posicionarse críticamente frente a su mundo y tradición, no sólo pictóricamente, sino también como hombre de su tiempo, el tiempo o kairós significativo de Florencia en el tiempo de la historia del pensamiento y del arte de nuestra historia.

Por último, cabe plantearse metodológicamente la hipótesis del desastre civilizatorio tal como propone en el ámbito de la ética Alisdair McIntyre respecto de la reconstrucción del lenguaje moral en su obra "Tras la virtud"[14]. La hipótesis de McIntyre consiste en suponer que se ha producido un desastre civilizatorio de tal

---

[12] "la libertad es uno de los valores centrales en todo proceso creativo. Libertad para poder decidir, para cambiar siguiendo la búsqueda de esa vaga intuición que hay que sacar a flote en la obra, explorándola en uno y otro tema hacia la inalcanzable obra total" *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de antropología del arte* Ricardo Sanmartín. Colección estructuras y procesos. Serie Antropología. Ed. Trotta. Madrid 2005.p43.

[13] Ricardo Sanmartín.2005.p45.

[14] "*Tras la virtud*" Alasdair MacIntyre. Critica. Biblioteca de bolsillo nº 61. Barcelona 1987. cap. 1.

calibre que los restos culturales que se pueden recuperar de los documentos que contiene lenguaje moral, hacen imposible, por la ruptura con la tradición y los contextos en los que ese lenguaje adquiere sentido, la reconstrucción del significado de lo allí escrito y de lo que se entiende por moral en general en la actualidad. Esta hipótesis, en el caso que nos ocupa, sirve para elaborar la reconstrucción de una lectura posible del "Nacimiento", en el sentido que propongo, del mismo modo que en mi interpretación sobre el "Guernica" de Picasso propuse imaginar qué pasaría en la historia del arte, o en el universo artístico o simbólico de la tradición, si fuese bombardeada intensamente por la aviación nazi. En pocas palabras: imaginemos que los documentos escritos que nos restan de semejante desastre permitiesen una reconstrucción-interpretación verosímil, más que verdadera, del significado de la Venus de Botticelli. Esa interpretación es la que quiero dar.

Sentadas estas bases podemos empezar por plantearnos la simbólica relación que guardan dos temas: la "Anunciación" y el "Nacimiento de Venus", considerando el "Nacimiento de Venus" como una crítica, llena de citas pictóricas, de la "Anunciación". Tal como plantea Geroge Steiner, la mejor crítica, lectura o comentario de una obra de arte, es otra obra de arte.[15]

3. La metamorfosis y ruptura simbólica: transformación/traducción de la "Anunciación" en el "Nacimiento de Venus".




3.1. Evolución lógica desde la "Anunciación" al "Nacimiento de Venus"

Aproximadamente, unos cincuenta años separan estas dos pinturas, la "Anunciación" de Fra Angélico y el "Nacimiento de Venus" de Botticelli. También aproximadamente diez años separan la muerte de Fra Angélico (1455) del nacimiento de Sandro (1445). Podemos considerar a Fra Angélico como un pintor piadoso, cosa que también caracteriza la producción de Botticelli, que también pintó el tema de la Anunciación. Entre medio de estos dos autores podemos situar a Fra Filippo Lippi, maestro de Boticcelli cuando este ingresó en su taller a los 19 años, durante tres años aproximadamente entre 1464 y1467. Filippo sirve de enlace entre la generación de Fra

[15] "*Presencias reales"* George Steiner. Ediciones Destino. Colección Ancora y Delfín. Vol. Nº 925. Barcelona 2001. p.32-33.

Angélico y la de Botticelli o, dicho de otra manera, para lo que nos ocupa es el espacio que pone en contacto la "Anunciación" y el "Nacimiento" mediante una ruptura existencial y metafísica. Veámoslo.

Fra Angélico es un hombre piadoso, un monje que hace de la pintura su forma de devoción religiosa. Estableció el modelo de retablo abandonando el tríptico y dejó sus obras como modelos a seguir. Uno de estos modelos, sin duda alguna, son sus múltiples obras sobre la "Anunciación"[16]. El tema de la Anunciación es importante en aquel entonces. El culto a la Virgen empezó a expandirse en el siglo XI con la construcción de santuarios y basílicas, y alcanza su popularización y universalización en el XIV, muestra de ello es la profusión artística sobre este acontecimiento evangélico en el quattrocento. Ya en el románico y en el gótico se suceden las pinturas de la Virgen como Madre de Dios que tan bien desarrolló el arte bizantino. Pero esta figura plantea, en el plano de referencia teológico, el problema de la Encarnación del Verbo Divino, de la relación entre el Espíritu y la Materia. Tal problema, en sus inicios, desencadenó movimientos heréticos como el nestorianismo que fueron contestados por el Concilio de Éfeso (431) proclamando la maternidad divina de María (theotokos). La Anunciación encierra en sí el problema del pecado y del milagro de la fe, encarnado en el problema teológico de la virginidad y en el problema biológico de la reproducción, en definitiva, encierra en sí el misterio de la sexualidad y del goce como un secreto encerrado dentro de un misterio convertido en un dogma de fe: el de la virginidad intacta de la Virgen María "antes del parto, en el parto y después del parto" según el Concilio Lateranense de 649. Pero no basta esto. La aparición del cristianismo, una vez se ha situado como religión oficial del Imperio Romano, supone el abandono, el olvido, la persecución y la liquidación de los cultos paganos. La estrategia seguida fue suplantar la multiplicidad pagana por la unidad católica: apropiación de prácticas y lugares de culto pagano e incluso destrucción la de los mismos. En especial, liquidar, sobre todo, los restos del culto a la "Gran Madre", la "Triple Diosa" o "Diosa Blanca"[17].

Situados en el plano de referencia teológico-religioso podemos entender mejor la "Anunciación" de Fra Angélico, rebosante de la mística espiritualidad que tantas veces se ha remarcado. La "Anunciación" representa el ideal más elevado de mujer, el modelo propuesto de comportamiento: situada en el ámbito del hogar se dedica a sus tareas abnegadamente aceptando con humildad el destino que el Padre Eterno tiene asignado a la Esclava del Señor.

La proliferación de "Anunciaciones", "Nacimientos" y "Adoraciones", en la época de quattrocento, tiene un significado simbólico muy amplio, y se explica porque una de las formas en la que la burguesía ascendente tejía sus relaciones de poder político y económico era (y es) el vinculo matrimonial. La mujer es mercancía, moneda de cambio valiosa por su virginidad, elemento sagrado, y como tal, protegida por restricciones muy fuertes que primitivamente fueron tabúes. Sobre este plano de valor se apoya el concepto de heredero legítimo, condición legal para la transmisión de la propiedad en herencia. La unión matrimonial es un sello de garantía en el contrato comercial. Así pues, tanto desde el punto de vista teológico como desde el plano

---

[16] Pintó muchas, en tabla y al fresco, pero lo que más se repite en ellas es el esquema del que es un ejemplo la tabla reproducida, temple sobre tabla, c 1434, 160x180 cm; Museo Curico, Cotona. También anteriormente había fijado esta composición en la "Anunciación" h. 1430 en San Giovanni Valdarno (Arezzo), santuario de Maria della Grazie o en la más conocida conservada en el Museo del Prado.

[17] "El nacimiento de Venus, de Botticelli, es una representación exacta de su culto. Alta, de cabello dorado, ojos azules, rostro pálido, la diosa del Amor llega en la concha marina al soto de mirtos, y la Tierra con túnica floreada, se apresura a envolverla en un manto escarlata con orlas doradas". Robert Graves "*La diosa blanca*" Alianza Editorial. Libro de bolsillo nº 948. Madrid.1983. p.535

económico, la "Anunciación", encierra simbólicamente los valores que debe integrar la mujer para encontrar su legitimo lugar en el espacio económico y social. En este sentido lo que se produce es una especie de secularización del control de la sexualidad femenina: de ser en principio un valor muy exigible religiosamente para el servicio sagrado y para la forma en que las monarquías y los señores feudales sellaban la continuidad de sus alianzas, pasa a ser, también, un valor muy exigible para sellar alianzas comerciales y económicas en la burguesía.

La virginidad de María encierra el misterio de la concepción milagrosa del Salvador o del heredero. Este problema tiene una larga proyección religiosa. Ya en el Génesis se plantea el problema al mismo Yavé pero referido a Abraham. Efectivamente, la única risa que aparece en el conjunto de tristes relatos que conocemos como Biblia es la de Sara, mujer de Abraham, cuando se le anuncia que de su seno nacerá un heredero[18] siendo ya vieja y no apta para la concepción. Este hecho milagroso del nacimiento de Isaac reaparecerá en el personaje de María y el milagroso nacimiento de Jesús. Ya en la Biblia se plantea más seriamente que en ningún otro lugar el problema de la transmisión de una herencia sagrada mediante las largas genealogías que legitiman la unidad de los protagonistas que la forman, y que a su vez garantiza la unidad de todo el relato. Sirvan estos apuntes para entender en el plano religioso todo aquello que simbólicamente encierra el tema de la "Anunciación" sin profundizar mucho en los problemas teológicos y heréticos a que dio lugar el problema de la relación e interacción entre Espíritu y Materia, o, en definitiva, el problema de la Encarnación.

En contraste con la, casi, monacal vida de Fra Angélico se sitúa el avatar biográfico de Fra Filippo Lippi, maestro de Botticelli. Lippi, como pintor, conoció las Anunciaciones de Fra Angélico que ya indicaban aproximadamente cual debía ser el modelo de composición para tal tema. Lippi pintó anunciaciones y es de suponer que su discípulo Botticelli conociera, no sólo la obra de Lippi que por delegación y exceso de trabajo llegaría a completar en el taller de su maestro, sino también la de Fra Angélico. La estructura de dichas composiciones debió ser objeto de discusiones, no sólo entre los comitentes burgueses que tal vez en sus encargos buscaban la originalidad que remarcara su individualidad y status social, sino también entre los artistas que las debían ejecutar, quedando grabada en su inconsciente como materia de trabajo en su forma más simple como unidad de elementos diversos.

La vida de Fra Filippo Lippi no es baladí, y debe ser considerada para lo que nos ocupa en el contexto de la época, teniendo en cuenta que la relación entre Boticcelli y su maestro se prolongará más allá de la muerte de éste por medio de su hijo Filippino Lippi que trabajó para Botticelli a partir de los catorce años[19] y entre los cuales se debió establecer una relación no sólo profesional sino también afectiva. La vida de Fra Filippo Lippi paracе contada como cuento, casi literalmente, por alguno de los protagonistas del Decameron de Boccaccio, bien sea Filomena que propone contar

[18] "Rióse pues Sara, dentro, diciendo: "¿Cuándo ya estoy consumida, voy a remocear, siendo ya también viejo mi señor?". Y dijo Yavé a Abraham: ¿por qué se ha reído Sara, diciéndose: ¿De veras voy a parir, siendo ya tan vieja? (…) Temerosa Sara, negó haberse reído, diciendo: "No me he reído; pero él le dijo: "Sí, te has reído". Gen.18,12-16. Sagrada Biblia. VVAA. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid 1975.

[19] En 1473 "inscribe como aprendiz a Filippino Lippi de quince años: "Filippo Lippi da Prato, pintor con Sandro di Botticello", según aparece en el Libro Rojo de los Deudores y Acreedores de laCompañía". Y tambien en 1483 "Filippino Lippi, hace tiempo independiente, representa a Sandro en la capilla Branccaci dei Carmine de Florencia entre los asistentes al Martirio de San Pedro" p. 83-84 en "*La obra pictórica completa de Botticelli*" Introducción de Carlo Bo, biografía y estudio crítico de Gabriele Mandel. Colección Clásicos del Arte. nº 15. Editorial Moguer, S.A. Barcelona 1983. Esto nos da una idea de la prolongada y estrecha relación que se estableció entre Filippo Lippi (maestro), Botticelli (aprendiz y maestro de) y Filippino Lippi (hijo de Filippo)

cuentos en los que tras muchas adversidades se llega a buen fin, o bien por Dioneo, especialista en los placeres de la carne. Efectivamente[20]: huérfano a los quince años ingresa en un convento de Florencia como forma de subsistencia y sin fe religiosa. Tras ser enjuiciado por fraude en 1450, a los cincuenta y dos años rapta a una monja del convento de Prato de la que había sido nombrado capellán, Lucrecia Butti de veintiún años, de la que nacerá Filippino Lippi. Bajo la protección de Pedro de Medici obtendrá una dispensa del papa Pio II para casarse y vivir legítimamente. En contraste con la vida de Fra Angélico vemos aquí un movimiento que va religiosamente en sentido inverso: desde el espíritu hacia la carne, desde una vida más bien formal a una vida azarosa y escandalosa. También en el plano artístico observamos una mayor libertad, expresividad y movimiento en la pintura. De todos modos lo importante, en este contraste biográfico-pictórico, es que podemos observar un cambio claro en la orientación de la existencia de Filippo respecto de los parámetros religiosos de Fra Angélico medidos desde el punto de vista de lo que representa teológicamente el tema de la "Anunciación". De la estaticidad o extaticidad supralunar y mística de Fra Angélico, pasamos a la dinamicidad física y corpórea de Fra Filippo Lippi. De la representación simbólica orientada religiosa y espiritualmente pasamos a la representación orientada mundanamente que simboliza algo religioso y espiritual.

Este cambio en la orientación de la representación de la "Anunciación", que pasa de la ambientación conventual de Fra Angélico a la ambientación profana de Fra Filippo, marca el inicio de una ruptura del significado simbólico dentro de una continuidad temática. Lo que debía seguir a una "Anunciación" no era necesariamente una "Nacimiento" del Redentor. O desde otro punto de vista: lo que se entendía como redención, salvación o liberación no tenía porqué provenir del judeo-cristianismo, sino que también podría provenir del paganismo…Esto plantea en planos más profundos el regreso de la Diosa, del principio femenino y matriarcal que había sido eliminado por el monoteísmo patriarcal judeo-cristiano. En definitiva, se instalaba una especie de politeísmo que tenía su reflejo en el sincretismo de Pico de Mirandolla o en los intentos ficinianos de conciliar cristianismo y platonismo.

No cabe duda de que Botticelli debió conocer el avatar biográfico de su maestro, y debieron impresionarle esos destinos religiosos truncados o resueltos por el deseo y la libertad. Considero que Filippino nació legítimamente gracias a la dispensa papal…Pero estos sucesos implican tanto una posición existencial como una concepción del deseo y la reproducción bastante diferente y apartada de la que se insinúa en la "Anunciación" de Fra Angélico. Botticelli también pintó el tema de la "Anunciación"[21], vivió soltero y no se le conoce descendencia. Tal vez fuera misógino, o un "puer aeternus"[22], o fuera homosexual[23]. Esto último parece más bien una

[20] Ofrezco un resumen extraído de:
http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/genios/pintores/2557.htm

[21] Existe una pintura mural desprendida expuesta en Florencia, en Gallería degli Uffizi de 243x555cm, data de 1481, pintada para una pared de la galería del hospital de San Marino alla Scala de Florencia. Un angel desciende en el interior de un patio, al fondo una puerta deja entrever un jardín, a la otra parte, María, inclinándose recibe el anuncio. A su lado un libro abierto sobre un soporte. Al fondo una habitación con un lecho con dosel. Entre medio de los dos personajes se observan dos pilastras pintadas en grisallas. "*Botticelli. Los grandes genios de la pintura*" Biblioteca El Mundo. nº 29. Matteo Manzini y Chiara Basta. Rizzoli\Skira- Corriere della Sera.2003. También existe otra de 1471 en una colección privada en Nueva Cork propiedad de Louis F. Hyde. "*La obra pictórica completa de Botticelli*" Introducción de Carlo Bo, biografía y estudio crítico de Gabriele Mandel. Colección Clásicos del Arte. nº 15. Editorial Moguer, S.A. Barcelona 1983.p.88

[22] "Sólo se ha conservado una anécdota de juventud sobre las relaciones de Botticelli con el otro sexo. Cuando un amigo intentó convencerle de que se casara, parece que el pintor contestó: "debo contaros lo que me ocurrió hace apenas algunas noches. Soñaba que había

calumnia producto de la caza de brujas en un periodo marcado por la reciente ejecución de Savonarola. El que la acusación no tuviese repercusiones puede deberse, o bien a que la homosexualidad era un hecho aceptado pese a las doctrinas eclesiásticas contrarias a la misma, o bien a que tal acusación fuese irrisoria por el conocimiento de las actividades, fueran sexuales o no, de Botticelli que por aquel entonces contaba cincuenta y siete años.

3.2. Intermedio profano entre temas sagrados: "Nastagio degli Onesti"

Sea como fuere, en los años de esplendor de la vida de Botticelli, este artista debió conocer y participar de lo que un siglo antes Boccaccio había descrito en su "Decamerón", y que sin duda alguna debió haber conocido e incluso leído, cuanto menos, para la elaboración de su famosa serie "Nastagio degli Onesti" basada el octavo cuento de la quinta jornada de la famosa obra de Boccaccio. La serie de cuatro tablas fue pintada con ocasión del matrimonio entre Giannozzo Pucci y Lucrecia Bini celebrado en 1483, fecha en la que aproximadamente suele datarse, años arriba o abajo, el "Nacimiento de Venus", coincidiendo con el conocimiento del esplendor papal en Roma, donde había acudido para participar en la elaboración de los frescos de la Capilla Sixtina. Bajo estas circunstancias de reconocimiento público, uno no puede imaginar un Botticelli piadoso hasta el extremo de un Fra Angélico, sino más bien una especie de Fra Filippo Lippi evolucionado hacia el romance y el goce inteligente que había propuesto Boccaccio y que probablemente los Medici, Juliano y Lorenzo, podían encarnar más fundadamente. Pensemos en las especulaciones sobre los amoríos y la musa llamada Simonetta Vespucci.

La historia de "Nastagio degli Onesti" contada por Boccaccio se estructura en forma de tres historias que se superponen unas a otras y que en la serie pintada por Botticelli no se puede apreciar. Básicamente, el narrador cuenta una historia que no acontece en su tiempo, la de un joven que siendo rechazado por su amada y cayendo casi en la ruina económica desespera. Aconsejado por los amigos se retira de la ciudad al campo para olvidar y allí tiene una visión en la que una joven es perseguida por unos perros y un caballero que le dan caza. El joven trata de defender a la joven, pero el caballero le narra su historia, la historia de una condenación, pues el caballero se había suicidado por el amor de la joven y había sido condenado por la eternidad a perseguir a su amor, darle caza todos los viernes, arrancarle el corazón y dárselo de comer a sus perros. El joven aprovecha esa visión que se repite cada viernes para organizar una fiesta de despedida con su amada y los familiares de la misma. Llegado el viernes los convidados contemplan la visión, y la amada, temiendo llevar la misma suerte que la joven de la visión, cede al amor y se casa con el joven.

La historia encierra un mensaje apropiado para el matrimonio de las familias filomediceas Pucci y Bini en la Florencia de Botticelli: la joven novia Lucrecia debe

tomado una mujer y estaba tan afligido por ello que me desperté y, para no volver a dormirme y soñar de nuevo, me levanté y estuve errando por Florencia toda la noche como un enajenado". A raíz de estas palabras, el amigo concluyó que "la tierra no estaba todavía preparada para recibir la semilla". El pintor permaneció soltero y vivió toda su vida en casa de su hermano Mariano. "*Los secretos de las obras de arte*" vol.I. Taschen. p.85.

[23] "El 16 de noviembre (1502) llega a los oficiales de Noche una denuncia contra Botticelli por sodomía que al parecer no tuvo repercusión" "*La obra pictórica completa de Botticelli"* Introducción de Carlo Bo, biografía y estudio crítico de Gabriele Mandel. Colección Clásicos del Arte. nº 15. Editorial Moguer, S.A. Barcelona 1983.p.84 También aparece una anotación en el mismo Libro de Oficiales y Monasterios de 3 de octubre de 1490 – doce años antes- "Sandro Botticelli fecit contra ordinamenta".

ceder, como en el cuento, a los requerimientos amorosos del joven Gianozzo. El mensaje nos habla de un matrimonio de carácter económico realizado entre familias independientemente del querer de los novios. El cuento de Boccaccio, en cambio, tiene un estrato más profundo y primitivo que la simple moraleja que encierra como crítica al comportamiento de la joven respecto de los requerimientos del amante. Este estrato más primitivo es el de la historia que cuenta el caballero de la visión, y nos remite a una valoración histórica mucho más alejada en el tiempo de la relación entre hombre y mujer. Esta valoración primitiva revela su significado cuando equiparamos la actividad aristocrática de la caza con la práctica del rapto de mujeres. Y más concretamente en la valoración que se hace de la mujer como simple animal que hay que cazar, y del corazón de la mujer como algo cuyo valor es ser alimento para los perros.

Si tratamos de analizar la historia de "Nastagio degli Onesti" podremos comprender mejor su significado simbólico al percatarnos que en ella se encuentra encerrada la historia del cambio de valoración y apropiación que siglos antes se había producido respecto de la regulación de la institución matrimonial y la mujer en el feudalismo. La historia de esta apropiación no es ajena a la problemática teológica que encierra la "Anunciación" de Fra Angélico, y puede servirnos para comprender mejor el "Nacimiento de Venus" en el sentido que he propuesto. Pero para ello hay que reconstruir la historia de la forja de la institución matrimonial que es al mismo tiempo la historia de la lucha entre la moral de los guerreros y la moral de los eclesiásticos que nos remite a la reforma de la Iglesia que inició Urbano II en el siglo XI. Para ello me remito a las investigaciones realizadas por Georges Duby sobre el matrimonio en la Francia feudal[24]. Básicamente la reforma de la iglesia se inició como una guerra contra la simonía[25] y el nicolaísmo[26]. La primera desembocó en la guerra de las investiduras que acabó con la separación del poder imperial y el papal, la Iglesia perdió el poder terrenal pero ganó en autoridad al transferir o reconocer, como mediadora, el poder que Dios había otorgado a los señores para mantener la paz social quedando de ese modo los señores al arbitrio del juicio moral de los eclesiásticos. La segunda desencadenó la problemática del celibato y la reflexión y valoración sobre la relación legítima[27] entre el hombre y la mujer a los ojos de Dios. En resumidas cuentas, la Iglesia consiguió al final del proceso traspasar la regulación laica del matrimonio que dependía de los intereses de los señores en cuanto a transmisión y conservación de su patrimonio junto con la obtención de herederos, incluido el derecho al divorcio, el repudio y el rapto de la mujer – lo más arcaico de la sociedad carolingia -, la relación incestuosa y el mantenimiento de concubinas, al terreno del derecho canónico, es decir, convertir el matrimonio en un sacramento regulado por la Iglesia. Fue este el mecanismo que utilizó el clero para apropiarse de la moral sexual de los guerreros en el matrimonio e introducir sus valoraciones sobre la misma: la mujer es pecadora, lasciva, mentirosa, débil y un largo etcétera de denuestos extraídos del temor a la mujer. El hombre debe dominarla, guiarla, educarla y someterla. La relación conyugal

[24] *"El caballero, la mujer y el cura"* Georges Duby. Ed. Taurus. Madrid 1982.

[25] "los doctos de la época llamaban asñi a la intrusión de los poderes profanos y sobre todo del poder que proporciona el dinero, en el elección de los dirigentes de la iglesia" *"El caballero, la mujer y el cura"* Georges Duby. Ed. Taurus. Madrid 1982 p.7

[26] "las malas costumbres, al aficion a los placeres del mundo, y ante todo, evidentemente, a la afición a las mujeres" *"El caballero, la mujer y el cura"* Georges Duby. Ed. Taurus. Madrid 1982 p.7. O también: "Amancebamiento de clérigos, particularmente en el siglo .XI" "Las grandes herejías de la Europa cristiana" Emilio Mitre y Cristina Granda. Ed. Istmo. Madrid 1983. p.310.

[27] "Las preguntas que los prelados se planteaban a propósito del matrimonio se encontraban así (año 1100) con dos preguntas que hacían los maestros cuando comentaban las escrituras: la de la maternidad y virginidad de maría y las de las relaciones de Cristo con la Iglesia" *"El caballero, la mujer y el cura"* Georges Duby. Ed. Taurus. Madrid 1982 p151

debe mantenerse limpia de placer sexual y ser de carácter espiritual: el corazón caliente de la mujer debe serle arrancado y arrojado a los perros, es decir, a los brutales instintos que el caballero de “Nastagio degli Onesti” sublima ahora, tras ser aleccionado por la Iglesia, mediante la afición a la caza, a los torneos o justas donde los jóvenes caballeros se pavonean delante de las damas (recordemos a Juliano de Medici) sin necesidad de perturbar la paz social mediante su rapto. El desfogue de la juventud se sublima y tiene su recuerdo en las aventuras ya condenadas y medio permitidas del amor cortés y las epopeyas heroicas que el joven caballero escucha de sus mayores y que subliminalmente se permite antes del matrimonio[28], pero no después del mismo. En definitiva: el matrimonio eclesiástico reforzó la estructura de estirpe y linaje, reguló las relaciones legítimas entre hombre y mujer dando estabilidad a la transmisión del patrimonio reduciendo las luchas de los herederos por los derechos del mismo y pacificando la sociedad en sus altas esferas, al mismo tiempo, consiguió someter a la mujer al hombre reafirmando la pérdida de sus derechos sobre la dote que recibía temporalmente por parte del marido en caso de viudedad.

Esta apropiación del matrimonio por parte de la iglesia a partir de su reforma producirá tensiones heréticas que serán liquidadas y que coinciden históricamente con el auge del culto a la Virgen María sin que ambos fenómenos tengan relación al parecer. De todos modos, el efecto que produjo el control de la sexualidad por medio del sacramento del matrimonio, una vez que la Iglesia se apoderó de él, fue que moralmente el esposo debía demostrar su virtud en el control y dominio de sus impulsos sexuales dentro del matrimonio, por ello, su honra se veía deshonrada cuando se producía el adulterio, pues había fracasado en la vigilancia, no solo de la sexualidad suya, sino también en el control y dominio de la de su desbocada esposa, poniendo en peligro con ello todo el orden social de la propiedad. El honor de uno gravitaba en torno a ello[29].

Tras esta digresión histórica y arqueológica por el cuento del “Decameron” titulado “Nastagio degli Onesti” y la serie que pintó Botticelli para la ocasión del matrimonio mencionado, nos podemos hacer cargo de lo que simbólicamente encerraba: los burgueses florentinos adoptaban las formas feudales o se comprendían a sí mismos como los herederos directos de las aristocracias guerreras de los reyes y nobles de antaño, aceptando de esta forma las valoraciones sobre la mujer y el

[28] “A finales del siglo XIII, cuando la Iglesia moderaba el rigor de sus decretos [referidos al matrimonio y a la sexualidad], cuando todos los jóvenes, en la nueva flexibilidad de las relaciones sociales, tenían esperanza de casarse, el acuerdo se establecía entre dos modelos de comportamiento, el de los célibes y el de los hombres casados. Se hacían complementarios. Los jóvenes estaban invitados a dar prueba de su “virtud” fuera de casa a fin de que los que entregaban sus mujeres fingieran dejarles a ellos mismos capturar a sus esposas. Después del matrimonio podían seguir haciendo torneos durante cierto tiempo. Pero al tomar el mando del señorío después de su padre, al convertirse en “hombre nuevos” – lo que le ocurrio cuando heredó el condado a Balduino de Guines, padre ya delinco hijos, y sin embargo todavía indissolutus - , les correspondía vivir en adelante con prudencia, asentados en su casa, con la dama a su lado y vinculados a ella como quería Hugo de Saint-Victor, de “forma única y singular en el amor compartido”” *“El caballero, la mujer y el cura”* Georges Duby. Ed. Taurus. Madrid 1982 p238.

[29] “Pero mucho peor es el adulterio: naturalmente el de la mujer. Ahí está el pecado multiforme: la fe jurada es transgredida, la bendición del sacerdote despreciada; la esposa que se desvía del buen camino comete robo: “el amante tiene el pan blanco, el marido el pan moreno”; las consecuencias, por último son espantosas: ¿quién es el padre de ese niño?¿NO va a frustrar en la sucesión a los legítimos herederos? Tomando por mujer a la que él cree extraña, ¿no va a desposar a la hermana? El primer deber de un marido es, por tanto, mostrarse vigilantes: que no permita a su mujer emperifollarse de manera muy seductora, porque atizaría el deseo de otro” *“El caballero, la mujer y el cura”* Georges Duby. Ed. Taurus. Madrid 1982 p.179.

matrimonio que en épocas anteriores sirvieron para afianzar y ampliar las relaciones de poder y domino entre los reyes, asegurar la estructura de estirpe y linaje mediante la distinción entre hijo legítimo y bastardo. Así, mediante el matrimonio legítimo sancionado por la Iglesia se aseguraba la conservación el patrimonio y la sangre mediante herencia a cambio de asumir la moral sexual implícita dicho sacramento.

Visto en perspectiva lo que tenemos es la "Anunciación" de Fra Angélico como valoración eclesiástica, mística y espiritual de la mujer, es decir, María como nueva Eva redimida y salvadora; y "Nastagio degli Onesti" como valoración profana de la mujer, es decir, Eva como elemento carnal y corrupto al que hay que dominar y al que se ha de someter. En ambos casos lo que tenemos es un claro mensaje: tanto una como otra deben aceptar y someterse al orden patriarcal y masculino espiritualizándose, es decir, desencarnándose como deseo y voluntad y materializándose como puro objeto, es decir, como mercancía. De hecho, la consideración de la mujer en la Florencia de Botticelli fue objeto de críticas por parte del cronista florentino C. Cambi que "acusó a sus conciudadanos a finales del siglo XV de traficar con las mujeres igual que con las telas"[30]. Creo que se insinúa ya lo que significa simbólicamente, desde esta amplia contextualización, el "Nacimiento de Venus" que pintó Botticelli. Vayamos pues con la comparación de las dos obras.

3.3. La "Anunciación" transformada en el "Nacimiento de Venus"

La "Anunciación" de Fra Angélico, ya sea en la versión que ofrecemos o en la que se conserva en el Museo del Prado, nos presenta visualmente lo narrado por el evangelista Lucas en el primer capítulo de su texto entre los versículos 26 y 38. El texto refiere que el Ángel Gabriel anuncia a María[31] que concebirá por obra del Espíritu Santo a un Hijo de Dios. Pero en el texto no se nos refiere cómo era la casa en la que se produjo la "Anunciación", si tenía un pórtico de columnas con capitel corintio, que aunque pretenden ser una recuperación de la antigüedad clásica no llegan a la monumentalidad de aquellas, quedándose tan solo en las pequeñas columnas que Fra Angélico pudo observar en los claustros románicos de los conventos que visitó. No cuenta si María estaba en aquel momento leyendo un libro, si alrededor de la casa había un jardín florido y cercado. Si había una paloma, si atuendo del Ángel era escarlata y el de María azul; tampoco si el pórtico daba a la alcoba de María y si había o no una cortina corrida en alusión a su virginidad. Y mucho menos si, más allá, de un modo anacrónico, Adán y Eva eran expulsados justo en ese momento del Jardín o Paraíso por un Ángel a punta de espada. Estas precisiones nos permiten entender que las relaciones entre literatura y pintura no son de estricta traducción, que el pintor elabora el texto, lo completa y lo complementa, y no sólo para que el acontecimiento narrado adquiera verosimilitud en un contexto visual que lo haga acontecimiento histórico en el mundo de los seres humanos, sino también para que lo narrado y

[30] Rose-Mary y Rainer Hagen. "*Los secretos de las obras de arte*" vol.I. Taschen. p84. Para profundizar en el sentido de las tablas de "Nastagio degli Onesti" remitimos al análisis que se hace en este volumen de la misma que hemos seguido y completado con la obra de Georges Duby verificando de este modo que existe continuidad entre lo expuesto por Duby para la valoración del matrimonio y la mujer, y la valoración de que se hacía en Florencia respecto del mismo tema. Contiene también un análisis del "Nacimiento de Venus" que no tiene desperdicio.

[31] Es de notar, significativamente, que María tiene cierta y curiosa teoría sexual según la cual es imposible concebir un hijo sin concurso de varón. Tal teoría no es desmentida por el Ángel Gabriel sino complementada de forma ciertamente extraña. Entre las puntualizaciones que ofrece el episodio tenemos la repetición del motivo de Sara mujer de Abraham, pero esta vez en la figura de Isabel. Resaltar que la Virgen María no ríe como Sara.

pintado quede comentado y relacionado con otros acontecimiento no simultáneos pero con los que se relaciona. Así, el relato pictórico de la expulsión del Paraíso que aparece al fondo de la “Anunciación” en las variadas versiones de Fra Angélico y otros autores, remarca la trascendencia del acontecimiento dándole el significado religioso que merece: se trata de la obra de redención del genero humano respecto de la prevaricación paradisíaca por medio de la Virgen, Madre de Dios y del Hijo de Dios. En la tradición es la mujer la que trae la perdición, y la pintura nos ofrece a la corredentora del género humano, la nueva Eva o María, es decir, aquella que es virgen antes, en y después del parto. O dicho de otro modo, la que no experimenta placer sexual: es puro espíritu, algo no material que se visualiza en la pintura.

El cuadro resume y condensa simbólicamente, a la perfección, una parte importante del conjunto de creencias y hechos dramáticos y emociones que componen y dan sentido a la narración que explica el sentido de la existencia según la religión cristiana. Unido a ello se ofrecen una serie de valoraciones sobre la misma y una guía sentimental respecto de la existencia en general; si esto fuese insuficiente se añade una filacteria que refleja literalmente el diálogo entre el Ángel y María: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra” dice el Ángel, a lo que responde María: “He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra”. Es la reflexión pictórica (qué elementos debe incluir la pintura y cómo disponerlos) y teológica (qué debe decir) de Fra Angélico sobre el acontecimiento narrado por Lucas lo que le lleva a pintar la “Anunciación” tal como la pintó y repitió. Pero, ¿qué tiene esto que ver con el “Nacimiento de Venus”?

Tal como establecí al principio lo que quiero ofrecer es una lectura del “Nacimiento de Venus” como crítica de la “Anunciación”. La operación critica pasa por una serie de transformaciones y metamorfosis que operan deconstructivamente sobre los elementos que componen dichas obras. El principio que rige esta deconstrucción consiste en alterar la relación entre estructura y centro de la misma, de tal modo que lo que es central o sustancial en la “Anunciación”, pasa a ser periférico o accidental en el “Nacimiento” manteniendo en cambio la misma estructura compositiva. Esta operación que se realiza en el espacio pictórico es en el fondo una ruptura simbólica en una continuidad estructural que la deja sin solución de continuidad, es decir, se pondrá de manifiesto que en el fondo, la apropiación de la iconografía pagana por el cristianismo no se pudo completar, o lo que es lo mismo, el monoteísmo y el patriarcalismo no pudieron liquidar el fondo politeísta y matriarcal que había pretendido eliminar o reprimir durante siglos, y como tal ha de leerse el “Nacimiento de Venus”, como el surgimiento súbito y repentino, como la afloración irreprimible desde el inconsciente de un contenido vivo, autónomo e irreductible a cualquier otro principio. Este principio irreductible es el principio femenino. Se trata de entender la regresión pagana que representa el “Nacimiento” respecto de la “Anunciación”. Lo que era invisible por proscrito, la mujer como tal, aparece como eje de simetría que separa al Ángel de María: se trata de esa columna que se sitúa en primer plano de la “Anunciación”, un puro objeto que organiza la escena distribuyendo a los personajes de la misma. Esa columna de la “Anunciación”, eje de simetría, se convierte en el “Nacimiento” en Venus, digamos aproximadamente: la columna, puro objeto, pura materia, se hace carne, se encarna, se hace visible en el “Nacimiento” como Venus que distribuye, como la columna, los espacios del lienzo. Lo que anunciaba la “Anunciación” en la historia del arte y más allá de ella, era un nacimiento, pero no de un redentor vinculado a la práctica y economía del sacrificio, sino de una redentora vinculada a la vida y a la economía del deseo sexual: Venus en el “Nacimiento de Venus” que redimía el impulso sexual y liberaba a María de su esclavitud e ingenuidad desvelando su reprimido secreto. Veámoslo.

Las mutaciones que se producen son las siguientes:

Respecto de la ambientación: Arquitectura / Bosquecillo.

Podemos decir que la escena de la expulsión del Paraíso que en la “Anunciación” se sitúa al fondo, arriba a la izquierda y en último plano, como una especie de aclaración del significado de lo que ocurre en primer plano, nos habla de una situación a la que no tenemos acceso si no es por medio de la obra de redención que por medio de María realizará su anunciado Hijo. Esa situación paradisíaca aparece como un misterio, como un secreto al que no tenemos acceso, pues el pintor sólo nos deja ver el exterior del mismo: la puerta de salida y lo que en ella acontece como expulsión. Dicha expulsión acontece por la prevaricación de Eva, que arrastró a Adán quedando el género humano mancillado por la acción primera de la mujer y segunda del hombre. De este hecho se deduce toda la valoración de la mujer que ya hemos comentado y en la que sólo voy a insistir remarcando el carácter pecaminoso del impulso sexual en la misma. Mientras María representa la maternidad sin deseo ni disfrute sexual, Venus representa el deseo y el disfrute sexual sin la maternidad.

El “Nacimiento” opera, respecto de la escena de la expulsión del Paraíso, una mutación en el siguiente sentido: nos sitúa la acción en el interior del Paraíso. Lo que estaba oculto en la “Anunciación” pasa a ser ahora lo que se manifiesta a todas luces, pues se sitúa la acción del “Nacimiento” en el ámbito de lo natural, es decir, del Paraíso. Prueba de ello es la sustitución de la arquitectura que representa la obra del trabajo humano, una de las maldiciones divinas que caen sobre los seres humanos, por el bosquecillo de naranjos en el “Nacimiento”. Al mismo tiempo representa también la condición de expulsado, pues el hombre ya no vive en la naturaleza, sino que tiene que crear su propio cobijo o mundo por medio del trabajo: la naturaleza de la que hemos sido expulsados nos es hostil, y sólo nos cabe mediante el trabajo transformarla en mundo humano. El habitar del ser humano se realiza en el ámbito del espacio organizado por la arquitectura. En el “Nacimiento” estamos en plena naturaleza, en el interior del Paraíso que nos ocultó Fra Angélico y el judeo-cristianismo. La concha sobre la que está Venus es la inversión de la arquitectura que protege a María, es decir, de un modo no cultural, la misma naturaleza ofrece su sustento y protección a la Venus. Por lo demás, queda claro que el elemento periférico del Jardín en la “Anunciación” pasa a ser Central en el “Nacimiento”, donde la ausencia de elementos arquitectónicos es patente. La desaparición de la arquitectura, como elemento cultural, conlleva la desaparición de todos los símbolos que se sustentan en la misma y que representan valoraciones morales veladas, así, el hortus conclusum, el jardín cerrado, que representa la separación entre el orden natural y el orden social, o la cortina roja que oculta la alcoba de María y que alude a su virginidad, desaparecen. Y desaparecen todos estos elementos que simbolizan valores porque la acción del “Nacimiento de Venus” se sitúa en el interior del Paraíso previo a la prevaricación, o en el Jardín de las Hespérides. La concha por otro lado tiene un marcado simbolismo sexual, relacionado con la vagina de la mujer, con lo que básicamente, lo que estaríamos contemplando es una vagina (concha) y un clítoris erecto (Venus blanca) acompañada de múltiples orgasmos (olas en forma de “v”). Por otro lado tenemos al tifa latifolia (borde inferior izquierdo) propia de los humedales de la toscana próximos al río Arno (símbolo de la ciudad de Florencia) y base material para la producción de todo tipo de utensilios y elementos de contrucción: cordajes, techumbres, asientos de sillas, aperos, esterillas, etc. Esto indica que esta Venus pudiera ser Simonetta Vespucci, arribando por mar desde Portovenere a la entrada del rio Arno, navegable hasta Florencia para remontarlo hasta llegar a la ciudad..

Respecto a los personajes:

María / Hora

Al cambiar la ambientación cambian los personajes manteniendo su lugar dentro de la composición. María se ha transformado en una Hora que trata de cubrir el cuerpo de Venus. La aparición súbita de la Venus, la columna que separa como puro objeto al Ángel de María en la Anunciación, pone en movimiento a María transformada

en una Hora. Esta Hora-María mantiene veladamente el significado moral de María, pues aunque se ha interpretado a la Hora en un sentido puramente estacional, su acción respecto de Venus es de carácter moral: cubrir la desnudez. Yo interpreto que la Hora que realiza dicha acción es una mezcla de la divinidad interpretada natural y estacionalmente, y de la divinidad moral. Pues las Horas tiene ese significado ambiguo[32]: "representan tanto el orden regular, ora de la naturaleza sometida al tiempo, ora del orden moral"[33]

Tal vez los puristas vean cierta inconsistencia mía en el manejo e interpretación de las figuras mitológicas, sean cristianas o paganas. A pesar de lo cual lo que busco es una interpretación estructural más consistente de los personajes que las realizadas hasta el momento, dentro del horizonte de comprensión de los mismos en el renacimiento italiano. Al respecto he de decir que no se puede hacer de otro modo, pues la recepción que hizo el cristianismo de la mitología pagana consistió en una especie de apropiación, buscando correspondencias simbólicas entre los personajes de una y de otra. Fue Boccaccio el que en su obra "Genealogía de los dioses paganos" inició esta traducción o correspondencia simbólica, en conjunción con el "Ovidio moralise" de la Edad Media, que servirían de guía para los artistas durante muchos siglos. Por lo demás, las actitudes de los humanistas, que por aquella época empezaban a traducir a Homero – Boccaccio mismo mando una traducción de la "Iliada" - y Hesiodo – Ficino tradujo la "Teogonía" de Hesiodo – eran de carácter ecléctico, de tal modo que desde su intento de recombinar la cultura clásica con el cristianismo sintetizaron anulándolas las diferencias entre las mitologías griegas y romanas. Por ello, a la hora de interpretar simbólicamente las figuras mitológicas, podemos buscar cierta consistencia en la lectura de las mismas a partir de ese horizonte ecléctico, indiferenciado y ambiguo de la recepción humanista de ambas tradiciones sin que ello impida encontrar una lectura consistente de las mismas en el "Nacimiento de Venus". Debemos pensar que dichas figuras, en tanto que son símbolos que se determinan unos a otros, deben tener un significado consistente que elimine las ambigüedades anticipando la perfección del sentido del texto pictórico si es que el mismo incluye algún razonamiento simbólico, que es lo que en definitiva queremos descifrar. Contar con la mencionada ambigüedad ayudará a clarificar tanto la identidad como el significado de los personajes.

Libro / Anémona.

El libro que aparece en el regazo de María se transforma en la anémona que aparece a los pies de la Hora. Si la irrupción de Venus en la "Anunciación" altera el orden eterno de los valores que representa, es lógico que María-Hora quiera volver a cubrir lo que estaba oculto, ignorado y reprimido en la columna que separaba al Ángel de María. En la acción, el libro que se encuentra en el regazo de María cae el suelo convirtiéndose en una flor muy concreta: una anémona. El detalle es importante, porque la anémona tiene su origen mitológico en la sangre de Adonis. La flor remarca que es primavera, pero también queda claro que la "Anunciación" se realiza en primavera, como indica la floración en el huerto de María o incluso el lirio que aparece en muchas anunciaciones indicando que es mayo, mes en que florece el lirio, bien en

[32] "En la Antigüedad, las estaciones son tres. Hesiodo las hace hijas de la Justicia (Temis) y las llama Eumonia, Dice e Irene (Buen Gobierno, Derecho y Paz) vinculandolas al orden de la ciudad, mientras que en Atenas se las reconocía como Talo, Auxo y Carpo, nombres que evocan el nacimiento, la floración y la fructificación de la vida vegetal. A partir de la época Helenística las estaciones son cuatro. Habitan a las puertas del Olimpo y guían el carro de Juno y Minerva…" I Aghion, C. Barbillon y F. Lissarrangue. *"Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad"* Alianza Editorial. Madrid 1997. p147

[33] "*Mitología universal*" Juan B. Bergua. Ediciones Ibéricas. Madrid. (No figura el año de edición) p.170

manos del ángel o en un jarrón. Esta redundancia simbólica debe ser corregida interpretando que la anémona no remarca que es primavera, sino que simboliza, bajo los pies de la Hora algo diferente: hace alusión a la muerte de Adonis y su mito. Hay que remarcar que Adonis hace referencia al sacrificio de Jesús, con lo cual el libro que está leyendo María podría ser el evangelio mismo. Esto indicaría que tal vez se llegue a comprender en el “Nacimiento de Venus” que la historia de Jesús y la de Adonis fuesen comprendidas como siendo historias de un trasunto común. Adonis es fruto de la relación incestuosa entre Cíniras, rey de Chipre, y su hija Mirra (y debemos pensar escandalosamente que la Virgen María es Hija de su Hijo, es decir, que engendra incestuosamente un hombre-dios-hijo, fecundada por un dios Padre disfrazado de Espíritu Santo, cuyo destino es la muerte y la resurrección – cosa que sucede con Adonis). J. Frazer, R. Graves…el rey de la vegetación y la triple diosa… De lo dicho se desprende que la anémona no representa la primavera, ni la Hora debe ser interpretada como deidad estacional, sino como deidad moral; de lo contrario una redundancia superflua inundaría por completo la composición.

Ángel / Céfiro-Cloris.

El Ángel de la “Anuncicación” aparece como el par Céfiro-Cloris (o Flora romana). Ya en la “Primavera” Botticelli había pintado a Céfiro en el momento del rapto de la ninfa Cloris y la transformación de esta en un espíritu de la vegetación. Los Ángeles no tienen sexo porque son incorpóreos, son pura inteligencia. Este no tener sexo puede ser pensado como no siendo masculino ni femenino, o siendo las dos cosas a la vez que es lo mismo que no ser ninguna de las dos en concreto. Este razonamiento es el que parece implícito en la transformación del Ángel en el par Céfiro-Cloris. La acción de Céfiro consiste en soplar sobre la Venus para que alcance la orilla. Ese soplo aparece pintado explícitamente: recuerda la filacteria que en la “Anunciación” comunicaba a María su milagrosa concepción, pero también recuerda, como recurso pictórico, los rayos de luz que descienden del mismo Dios desde el cielo hacia María iluminándola o insinuando la obra del Espíritu Santo fecundando a la Virgen. De todos modos la acción de Céfiro, soplar, recuerda la acción de Dios cuando insufla o sopla sobre el barro para dar alma, espíritu o vida a Adán. Existe además un cambio en las ropas de los personajes: el manto azul de María que la significa como Reina de los Cielos, pasa ahora a cubrir el cuerpo de Céfiro; y el manto escarlata del Ángel pasa ahora a manos de la Hora-María. Este cambio simbólico de vestiduras cambia la distribución de la naturaleza de los personajes. El Ángel vestido de escarlata se transforma en un elemento natural, el viento Céfiro, envestido con caracteres divinos y celestiales. O dicho de otro modo, éste Céfiro-Cloris puede ser tomado como el que soplando sobre la columna de la “Anunciación” la ha transformado en una Venus con la consiguiente alteración o transformación de la “Anunciación” que desencadena toda la dramática dinamicidad del “Nacimiento de Venus”. En pocas palabras, lo que se está pintando es la teofanía de la mujer previa a su represión patriarcal, pero se está insinuando que sería el mismo elemento divino y sagrado el que querría esa teofanía de la mujer.

Columna / Venus.

Por la acción de un impulso divino, la columna que en la “Anunciación” es un elemento material, puramente invisible, marginal desde el punto de vista del tema pintado, que separa la naturaleza angélica de la humana, o que sirve como eje para la distribución de los personajes y la creación de perspectiva, toma carne o vida propia haciéndose visible y central. El secreto de la materia (mater, maternidad), lo que estaba escondido dentro del elemento muerto y circunstancial de la columna en la “Anunciación”, lo que de ninguna de las maneras se podía expresar en la misma bajo la acusación de anatema, lo que había sido eliminado de la teología, de la sociedad y de la cultura, aparece súbitamente como mujer, y no como cualquier mujer, sino como Venus-Afrodita no extraída de costilla alguna, sino plenamente autónoma. Es verdad

que Venus-Afrodita surge de los genitales de Urano, pero aunque puede parecer que en ello se pueda rastrear una dependencia respecto del elemento masculino, lo cierto es que son unos genitales divinos que no cobran su forma por sí mismos, sino en conjunción con las aguas del mar, algo muy diferente que el ser extraído de la costilla de un Adán: Eva le debe su ser a una costilla de Adán, de lo que deriva ya ontológicamente una dependencia. Afrodita no le debe a Urano sus genitales, se los debe su hijo Cronos en todo caso, y aún así Afrodita no es exclusivamente el genital de Urano per se, sino el genital divino transformado por la acción del mar, elemento esencialmente femenino, que lo convierte en otra cosa que ya no es o pertenece a Urano. La transformación de la columna de la "Anunciación" en la Venus se realiza como aletheia o desocultamiento, y lo hace en forma de hierofanta o teofanía femenina convirtiéndose en el elemento central de la pintura. La continuidad se da incluso en el nivel del color: la columna y la Venus vienen pintadas en la misma gama del color blanco marfil, casi nacarado. Por otra parte la Venus pudorosa cubre su pubis con el cabello, pero el pintor expone el ángulo de conjunción del abdomen y las piernas en forma de esas olas en forma de "v", muchas de las cuales encajarían a la perfección en su lugar. Esas "v", desde otra perspectiva, pueden ser interpretadas sexualmente como contracciones orgásmicas. Esa aparición súbita pone en movimiento metamórfico, alterando su significado, al resto de los personajes de la "Anunciación".

Creo que ha quedado claro el juego de las transformaciones pictóricas, esas citas y afirmaciones subvertidas, tergiversadas y críticas que hace el "Nacimiento" de Botticelli a la "Anunciación" de Fra Angélico. Se dice de Botticelli que era muy dado a las bromas y al chiste. Tomando estas dos obras como metonimia de una cultura o enunciado ficcional no proposicional, el juego o diálogo entre ellas revela una relación innegable entre sus diversos planos de referencia. Visto así, el relato que podemos reconstruir de esta comparación sería, aproximadamente, recordando cierta narración de Nietzsche, el siguiente:

Tras algunos milenios de mentira, represión e infamia sexual, tras muchos siglos de impostura y miseria intelectual, moral, teológica y política, justo cuando se ensalzó el valor de la mujer dentro de un basto esquema patriarcal y masculino, se manifestó esplendorosamente, por unos instantes, la afirmación del irreductible principio femenino desmintiendo para siempre la validez de una concepción de la realidad independiente, puramente espiritual, masculina, patriarcal y orgullosamente intelectual y no material respecto del principio femenino. La diosa es libre para el disfrute sexual y lo reclama frente a esas concepciones enajenantes que afirman que una es, o debería ser, virgen "antes del parto, durante el parto y después del parto". María se ríe del Ángel. Ese instante duró poco, fue cubierto inmediatamente y de nuevo por la Hora-María, o bien fue pasto de las llamas en la hoguera de las vanidades que organizó en Florencia el fraile dominico Savonarola y que acabó dando cuenta de su propia vanidad. Pero ya era tarde, porque ya se había pronunciado y manifestado la Diosa, cuyo poder llegó incluso a salvar el "Nacimiento de Venus" de aquella quema fanática, fundamentalista e integrista promovida por el principio que dice que Dios es sólo Padre, Hijo y Espíritu Santo, declarando la guerra del espíritu contra la tierra, la materia, la carne, el deseo y la vida, arrebatando a la mujer su indiscutible divinidad autónoma respecto de cualquier principio masculino. Fue un instante de luz en medio de una tremenda oscuridad de milenios…

En definitiva, la operación que se realiza pictóricamente desde la "Anunciación" hasta el "Nacimiento de Venus" es una profanación pictórica del sagrado acontecimiento, y una sacralización de lo que se consideraba "pagano". Pues la pintura fue (y es) una forma de consagración de la vida humana, sobre todo, porque el hombre precisa adorar a los Dioses y a las Diosas por medio de sus imágenes sagradas en las que se manifiestan, tomando la prohibición de formarse imágenes de Dios como una restricción neurótica de algunas religiones provincianas cuyos dioses

son incapaces de verse a sí mismos con buenos ojos: deben ser tan feos, que sólo les cabe ocultarse en las profundas e inescrutables cavernas del diván psiquiátrico para elaborar ese bestial, enorme y rudo narcisismo según el cual, cualquier imagen de sí mismos, es insatisfactoria. Al parecer no tienen ningún perfil bueno (ni estética ni éticamente) de tal modo que, se les mire por donde se les mire, no hay manera de pintarlos o encarnarlos, es decir, hacerlos reales, creíbles o que por lo menos queden bien...

4. Análisis simbólico-mitológico del nacimiento de Venus-Afrodita.

La comparación entre la “Anunciación” de Fra Angélico y el “Nacimiento de Venus” de Botticelli y el diálogo crítico que he establecido entre ambas obras puede parecer algo exagerado. En cambio, las correspondencias establecidas son difíciles de negar. Sean fruto de la intención o de la casualidad ahí están apuntadas. Evidentemente no podemos pensar que Botticelli fuese consciente de estas cosas, tampoco que el inconsciente individual del artista trabajase en ese sentido, pero tal vez, la hipótesis de un inconsciente colectivo, lleno de imágenes arquetípicas pueda ayudar un poco. La hipótesis del inconsciente colectivo y el análisis del simbolismo se la debemos a C.G. Jung, y aunque sea difícilmente asumible como propuesta ontológica, puede que como hipótesis de trabajo nos ofrezca algún que otro rendimiento hermenéutico más que explicativo.

Ya comenté, siguiendo las observaciones de Pedro L. Cano y José Martinez Gázquez, que la relación entre literatura y pintura no es de traducción estricta, que la distancia entre imagen y texto está mediada por el esfuerzo creador y por la diferencia entre ambos medios de expresión. También establecí que para comprender la universalidad que puede alcanzar una obra de arte se hace necesaria la amplificación del contexto de dicha obra más allá de su relatividad a un tiempo histórico determinado. A la vez, si el arte trasciende su delimitación particular histórica y puede hablar a otras épocas alcanzando universalidad y trascendencia, será porque su mismo ser surge o expresa algo que no puede ser calificado de trascendente, sino más bien trascendental. Parafraseando a George Steiner asumo en mi análisis que el contexto de la obra de arte es la historia del ser[34], sin por ello querer derivar el problema del arte en un problema teológico como hace Steiner en una maniobra reaccionaria y restauradora, pues desde mi punto de vista, el arte no toma el modelo de creación de la Creación Divina convirtiéndose en contra-creación amorosa, sino muy al contrario, son los actos creativos del poeta los que crean, dándoles forma, a los dioses. La trascendencia, la presencia de la “otredad” y el encuentro con la misma en la obra de arte no apuntan hacia Dios excepto si por Dios entendemos, simple y llanamente, sin pretensiones teológicas, la presencia de uno mismo, de otro, o del ser simple en medio de la Nada. Sólo este estar en medio de la Nada puede garantizar la libertad radical del acto creativo y la donación de sentido, donación de sentido creativo y libre que sería inexplicable si, como pretende Steiner, Dios fuese el trasunto del arte, pues en esta posición el acto creativo carecería de sustancia propia convirtiéndolo en una farsa, y el arte y su sentido sólo podría pensarse como surgidos del odio y la impostura[35]. El arte es una donación de sentido, aunque sea absurdo, frente a la nada,

---

[34] “la historia del contexto con respecto al significado [del arte] es el contexto de la historia humana. Sus interacciones recíprocas están en movimiento perpetuo y, en ultima instancia, inconmensurable” “*Presencias reales”* George Steiner. Ediciones Destino. Colección Ancora y Delfín. Vol. Nº 925. Barcelona 2001. p210

[35] “El creador humano está furioso de su venida después, de ser, para siempre, segundo con respecto al misterio original y originador de la formación de la forma” “*Presencias reales”*

y no la presencia de una trascendencia de sentido, o de significado del significado, que reduciría el arte a un ridículo y sinsentido simulacro de sentido. El que el arte pueda establecer a su modo tesis o tener implicaciones teológicas, como el caso que nos ocupa, o tener motivaciones de tal calibre, no quiere decir que sea teología o que esté al servicio de la misma, y mucho menos, que su trasunto sea la pregunta sobre si existe, o no, Dios; y menos aún un Dios monoteísta, masculino y patriarcal…Pero si el arte remitiera a cuestiones teológicas no cabría más remedio que afrontarlas, y esto significa que no está claro ni determinado qué Dios, Diosa, Dioses o Diosas son las que hay

El "Nacimiento de Venus" nos remite fuera de la pintura y fuera del Renacimiento italiano, nos remite al mito, al texto, a la religión en Grecia. La cuestión del texto que da origen a la pintura, tal como hemos visto su dificultad, es la cuestión de la reconstrucción de un texto que no existe realmente y que en cambio aparece compuesto de modo pictórico. A partir de los posibles fragmentos asumidos u omitidos de la tradición que dieron lugar a la composición de la pintura podemos reconstruir el posible texto que es el "Nacimiento de Venus". Pero independientemente de ese texto reconstruido que podríamos leer en la pintura, interesa analizar el mito del nacimiento de Venus-Afrodita. Realmente la pintura refleja la llegada de Venus a algún lugar (que será objeto de ulterior investigación) y no su nacimiento. Pero el título alude a su nacimiento. Por eso la pregunta que hay que formular es: ¿Cuándo nace Venus?

4.1. ¿Cuándo nace Venus-Afrodita?

El "Nacimiento de Venus" se interpreta desde la teoría que Pausanias desarrolla en el "Banquete" de Platón. Allí se establece que hay dos Afroditas, una Urania o Celeste y otra llamada Pandemos o terrestre, una es noble y otra es vil respectivamente. Pausanias se basa en dos tradiciones culturales diferenciadas para elaborar esta distinción, la de Homero y la de Hesiodo.

La tradición homérica es heroica y guerrera, y sitúa el origen de Afrodita en la relación heterosexual que mantiene Zeus con Dione. Esta afrodita es la Pandemos de Pausanias, la vulgar. La tradición hesiódica es agraria y pacífica, y sitúa el nacimiento de Afrodita en una partenogénesis, es decir, una concepción sin concurso de mujer. La distinción de Pausanias está dirigida al ennoblecimiento del amor pederástico y homosexual masculino espiritualizado en tanto que se reniega de la inmediata entrega del amante al amado en el disfrute sexual. Así el amor Pandemos es fruto del azar y ama indiscriminadamente ya sean las almas o los cuerpos. El amor Uranio se fija en el carácter virtuoso porque se enamora de algo estable y fomenta las virtudes del amante y del amado[36].

La perspectiva de Pausanias fue asumida por los neo-platónicos y es la base de las interpretaciones habituales de la pintura de Botticcelli, según las cuales, la Venus desnuda no puede ser interpretada como un estimulo sexual puesto que su desnudez es la desnudez de la Verdad misma, es decir, la Venus-Verdad no es una mujer, o dicho de otro modo, la mujer que se contempla en el cuadro no es en realidad una mujer, es un concepto metafísico. Pero para que esto suceda se debe producir una operación de negación en la percepción, es decir, proceder a cubrir aquella

George Steiner. Ediciones Destino. Colección Ancora y Delfín. Vol. Nº 925. Barcelona 2001. p.258

[36] "En cambio, el de Urania deriva de una diosa que, en primer lugar, no participa de hembra, sino tan solo de varón, (es este el amor de los muchachos) y que además es de mayor edad y está exenta de intemperancia" Platón, *El Banquete o del amor. Fedón o del alma*. Traducción Luis Gil. Colección Clásicos Universales. Ed. Planeta p.16. Barcelona 1982

desnudez evidente del cuadro con toda una vestimenta de interpretaciones metafísicas.

Por otro lado, la Venus vestida sería el Venus Pandemos, la mala, la prostituta que cubre su desnudez con un manto, y así se interpreta a la Venus carnal en el renacimiento, como cubriendo su cuerpo carnal con una vestimenta real. Más si esto es así ¿de dónde surge la necesidad de cubrir la desnudez de la Venus-Verdad por parte de la Hora? La operación que descubre el cuadro sería pues la operación de represión de la verdad misma: lo que representa esa mujer, no es la Verdad en el sentido platónico, sino el principio femenino mismo, la Diosa Venus puramente sexual que debe ser cubierta, ocultada, por la Hora-Virgen, o que estaba ocultada bajo las capas de interpretación y represión sexual cristiana.

Ahora bien, cabe plantearse si la interpretación filosófica de la tradición mítica es correcta, pues cabría pensar la posibilidad de que la interpretación de Pausanias fuese ya una inversión y transmutación platónica de los valores en el sentido de ser un encubrimiento, ocultamiento o desprecio masculino de la mujer y su sexualidad, y de la sexualidad en general, situando a la mujer como simple unidad reproductora.

Pausanias toma el mito del nacimiento de Afrodita de Hesiodo desatendiendo la historia de ese nacimiento. Efectivamente no hay "participación de hembra", siempre y cuando el concepto de participación se tome de forma naturalista y mecánica. Lo cierto es que se puede afirmar que sí hay participación de hembra desde el momento en que nos planteamos la condición de posibilidad de dicho nacimiento desde el punto de vista de su inteligibilidad. Cronos castra a Urano realizando de ese modo el deseo de su madre Gea. Sin la realización de ese deseo, que es un acto de justicia, Afrodita no hubiese nacido. Ampliando la perspectiva, mientras Homero no reconoce partenogénesis femenina alguna, Hesiodo sí reconoce dicha posibilidad. Pausanias debiera haber acudido a Homero (Afrodita como hija de Dione) y no a Hesiodo (Afrodita como pene uranio conjugado con el mar) para justificar su tesis: Zeus da lugar, tras ingerir a Metis, a su divina Atenea sin participación de hembra.

Pero volvamos a formular la pregunta: ¿Cuándo nace Venus? ¿Cuál es mitológicamente el momento del nacimiento de Venus? Afrodita nace en el tránsito de una sexualidad opresiva representada por la relación que mantiene Urano-Gea a una sexualidad reproductora cuyo fruto tiene por destino la muerte (Saturno devorando a sus hijos). Según Hesiodo, Afrodita nace de los genitales de Urano, con lo cual se está diciendo que el pene uranio se transforma en el clítoris femenino. Esta Afrodita no es la Rea de Saturno que puede parir sus hijos, sino que es una sexualidad libre de reproducción e independiente del elemento masculino por haberlo integrado en su seno mediante la reacción alquímica del contacto del pene con el mar. Es posible que la espuma sean las secreciones vaginales producto de la excitación sexual. La virgen María es madre sin deseo carnal, la Venus es deseo carnal sin maternidad, es decir, placer liberado de la reproducción, o puro placer sin castigo, o por lo menos consecuencias, es decir, placer per se. Véase que mitológicamente Afrodita es en realidad el deseo cercenado de Urano y su opresiva y exuberante relación sexual con Gea. Por otro lado Cronos mantendrá un deseo del mismo calibre pero permitiendo que Rea dé a luz los hijos, a cambio, claro esta, de parir seres efímeros que Cronos mismo devorará. Así que tenemos que la Venus nace cuando la sexualidad humana se libera de la sexualidad puramente reproductiva, o dicho de otra manera, simplemente animal. La Diosa reclama para sí una sexualidad libre. Eso es precisamente lo que vendría a representar el "Nacimiento de Venus" que Botticelli pintó y que todavía contemplamos absortos en esa belleza en donde por una inconsciente ambigüedad, una mujer que se supone ser la Verdad Misma y no una materialidad puramente encarnada y sensual ¿se cubre o acaricia el seno y el pubis? y esa mirada lánguida ¿es nostalgia del mundo de las ideas o perdida mirada

orgásmica?, y esas olas en forma de “v” ¿son sonrisas de alegría o explicitas contracciones vaginales?...

5. Conclusión-resumen. Nacimiento de Venus como crítica de la tradición y grito de libertad.

La lectura del Nacimiento de Venus puesta en relación con el tema de la Anunciación alumbra el cuadro de Botticelli bajo una luz bien diferente. Cuando ampliamos el contexto interpretativo de la obra más allá del marco histórico y lo situamos en el más amplio de la historia del arte y de la cultura occidental, descubrimos la aparición súbita y la reivindicación irreprimible del principio femenino autónomo respecto de cualquier determinación patriarcalista.

Botticelli pinta el Nacimiento de Venus como el suceso que debe seguir a la Anunciación del Salvador, con lo que se da a entender que la salvación llega de manos de una Salvadora previa al monoteísmo machista y su idea del sacrificio del hijo de dios y la castidad como forma de redención. Redimir el deseo sexual en su verdad carnal es redimir a la humanidad entera de la lectura metafísica que dice: la mujer no es una mujer, es una columna de mármol en un claustro donde un ángel anuncia a una virgen que será madre y la convierte de ese modo en esclava. Y al decir eso cubre la mirada y le hace ver lo que no hay (la verdad metafísica), y al ver lo que no hay le hace decir lo que no ve (la Venus es un símbolo de la Verdad del mundo de las Ideas), y por último, diciendo lo que no ve acaba no haciendo lo que desea…El bosquimano de Panovsky lo tiene más claro.